UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00086985 9

Gachet, Paul
Souvenirs de Cézanne
et de van Gogh à Auvers

ND
553
C33G28

PAUL GACHET

# SOUVENIRS DE CÉZANNE ET DE VAN GOGH

## AUVERS

1873-1890

LES BEAUX ARTS
EDITIONS D'ETUDES ET DE DOCUMENTS
140, RUE DU FAUBOURG-SAINT-HONORÉ – PARIS

ND
553
C33G28

# SOUVENIRS
## DE
# CÉZANNE ET DE VAN GOGH
## A
# AUVERS

---

Natures mortes composées avec des objets choisis
et peints dans la maison du Docteur Gachet, par
P. Cézanne et Vincent Van Gogh ou ayant trait
à leur séjour.

---

Arrangement et Notes de Paul Gachet

1928

LES BEAUX ARTS
EDITIONS D'ETUDES ET DE DOCUMENTS
140, RUE DU FAUBOURG-SAINT-HONORÉ – PARIS

SOUVENIRS DE CÉZANNE

# SOUVENIRS DE CÉZANNE

" Nature morte " composée d'objets tirés des collections du docteur Gachet et choisis par Cézanne pour figurer dans les toiles qu'il peignit à Auvers, chez son ami, en 1873.

---

* Médaillon, de Philippe Solari (1870).
* Verre flamand.
* Pot en grès gris, émail bleu.
* Couteau de table.

Tapisserie (verdure). (A droite.)

* Vase d'Urbino, ancien.
* Cruche en grès.
* Palette prêtée par le docteur Gachet, à Cézanne.
* Vase Delft, ancien (grand).
* Vase Delft, XVIII^e (petit).

Andrinople (draperie rouge).

N. B. — Les noms précédés d'un * indiquent les objets donnés au Musée du Louvre (novembre 1951).

SOUVENIRS DE VAN GOGH

# SOUVENIRS DE VINCENT VAN GOGH

" Nature morte " composée d'objets tirés des collections du docteur Gachet, peints, dessinés par Vincent, à Auvers, ou ayant trait à sa vie.

---

* Affiche du " Tambourin ". (Première maison, rue de Richelieu.)
* Tambourin provenant du " Tambourin " du boulevard de Clichy.
* Crépons japonais de la chambre de Vincent, à Auvers.
* Palette ayant servi pour *Mademoiselle Gachet au piano.*
  " Japon artistique " (les trois premiers numéros lui ayant appartenu, maculés d'huile).
* Pot en étain, figure dans un dessin.
* Vase en grès, japonais. *Roses et Anémones.*
* Verre flamand (?). Voir dessin.
  " La Fille Elisa " de de Goncourt, prêté au docteur Gachet.
* Bambous taillés (pour le dessin).
* Jaune de chrome, N° 2 (Tasset et Lhote, Tanguy). (Trois tubes N° 10.)
* Laque géranium (Tasset et Lhote). (1 tube n° 8.)[1]

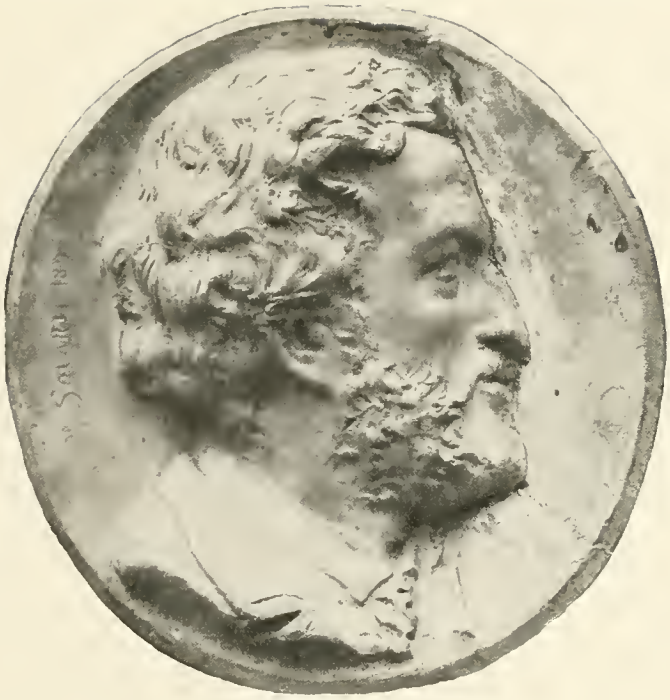
---

N. B. — Les noms précédés d'un * indiquent les objets donnés au Musée du Louvre (novembre 1951).

A cette liste il convient d'ajouter l'album d'estampes japonaises, *Gogh no omo ide* et deux grands crépons lui ayant appartenu, puis le piano d'Auvers que Vincent a peint dans *Mademoiselle Gachet au piano* et qui n'ont pu trouver place dans la « Nature morte » ci-contre.

1. La casquette de toile blanche qui coiffe le docteur Gachet dans les deux portraits peints par Vincent, bien que non reproduite dans la photographie ci-contre, fait partie de la donation Paul Gachet (27 novembre 1951).

LES ACCESSOIRES DE CÉZANNE (1873)



PORTRAIT DE PHILIPPE SOLARI
PAR LUI-MÊME. *Musée du Louvre*

ILLUSTRÉ surtout par les séjours de Cézanne et de Van Gogh, Auvers fut autrefois un village de campagne pittoresque et charmant. C'est aujourd'hui, une petite ville longue et sale qui manque parfois de calme où autos, avions, T.S.F. déchirent — chacun à sa façon — l'air qu'ils empestent.

Auvers cependant est fertile en souvenir d'arts grands et petits, de Daubigny jusqu'à Van Gogh.

C'est en 1860 — trente ans avant la venue de Vincent — que Daubigny écrivait à Henriet :

> " J'ai acheté à Auvers, un terrain de 30 perches, tout couvert de haricots
> " et sur lequel je planterai quelques gigots si vous venez m'y voir, sur lequel
> " on est en train de me bâtir un atelier de 8 mètres sur 6, avec quelques cham-
> " bres autour, ce qui me servira, je l'espère, pour le printemps prochain. Le père
> " Corot a trouvé Auvers très beau et m'a bien engagé à m'y fixer pour une
> " partie de l'année. "

BOUQUET DANS UN VASE DE DELFT (1873)
(Le petit Delft)

BOUQUET DANS UN VASE DE DELFT (1873)
(Le petit Delft.) *Musée du Louvre*

Daubigny et son fils Karl attirèrent dans le pays pas mal d'artistes, connaissances et amis : et, grâce à la célébrité acquise par le père, ce mouvement se continua longtemps après leur mort.

La liste serait longue si l'on devait la dresser complète, du simple *passager* aux peintres américains et anglais comme Sprague-Pearce et Robert Wickenden qui se fixèrent dans le village; de toutes façons, il convient de mettre Corot en tête bien qu'il n'y ait guère travaillé; Daumier, de Valmondois, ainsi que Jules Dupré, de l'Isle-Adam sont dans le même cas, puis viennent Geoffroy-Dechaume, Oudinot, Guillemet, Perret, Beauverie, Delpy, Allongé, Damoye, et Mlle Bourges.

1872-1873 vit Cézanne s'y installer *laborieusement*.

L'engouement créé par Daubigny n'est pas le facteur qui détermina son choix. Il se décidait à étudier le paysage *carrément* sur nature, de plus, se trouvant à l'étroit avec femme et enfant dans un logement parisien, il cédait d'autant mieux aux conseils de Pissarro, alors à Pontoise, et choisissait Auvers ou le docteur Gachet avait acheté sa propriété l'année précédente.

Dix-sept ans plus tard venait Van Gogh.

La renommée artistique des bords de l'Oise survivait à Daubigny, particulièrement chez les peintres américains, mais c'est encore par l'entremise de Camille Pissarro, auquel Théo s'était adressé, qu'Auvers fut adopté.

Le calme, le pittoresque du village avaient été vantés par Pissarro qui n'avait pas moins recommandé le séjour à cause de la présence du docteur Gachet en qui il avait toute confiance, qu'il estimait en outre comme un fervent ami des artistes.

Des *fructueux* séjours de Cézanne et de Vincent les historiens d'art ont à peine parlé ou de façon fort superficielle, l'importance cependant, en fut grande, décisive, bien supérieure à leur courte durée.

Cézanne, résolu à l'étude de la nature y commença sinon sa carrière, du moins la plus *consistante* partie de sa production, Vincent, déjà parvenu au paroxysme de son talent y termina sa carrière et sa vie. Quels faits plus saillants pourraient marquer dans l'existence d'un maître?

D'intérêt égal ces faits sont cependant de nature fort différente : la période d'Auvers se trouve chez Cézanne au début de sa manière claire, point capital, alors que pour Vincent, elle termine glorieusement l'explosion provoquée par le soleil d'Arles.

Venus tous deux pour le paysage, Cézanne et Vincent ne perdirent cependant de vue ni la figure ni la nature morte, mais presque aussi mal logés l'un que l'autre pour un travail d'intérieur, ils acceptèrent d'autant plus volontiers l'offre du docteur de venir à la maison et d'utiliser le *grenier*, transformé d'ailleurs en *atelier* sur le conseil de Cézanne.

Bien qu'il y recourut davantage celui-ci n'a malheureusement rien écrit à ce sujet tandis que Vincent, avec les abondants détails qu'il donne parfois à son frère, ne manqua pas de signaler le fait :

> " Mais sa maison, tu verras c'est plein, plein comme un marchand d'anti-
> " quités, de choses pas toujours intéressantes. Mais dans tout cela il y a ceci
> " de bon que pour arranger des fleurs ou des natures mortes, il y aurait tou-
> " jours de quoi. "

Et quelques lignes plus haut, il venait d'écrire :

> " Je sens que chez lui je peux faire un tableau pas trop mal toutes les fois que j'y vais et il continuera bien de m'inviter à dîner tous les dimanches ou lundis. "

Ainsi la maison du docteur était remplie de ces « vieilleries noires » dont parle encore Vincent qui, tout ébloui des clartés du Midi, semble oublier momentanément la sombre production de sa première manière.

Cézanne a peint dans la maison de son ami quelques belles natures mortes dont les ustensiles — précieux souvenirs — sont encore là, presque à la même place [1].

Lui-même avait apporté, entre autres objets, un médaillon en plâtre auquel le voyage avait été funeste.

Quoique cassé il le plaça dans une composition au milieu d'un « fouillis » d'étoffes ocre jaune et brun rouge, en compagnie d'un sujet en faïence et d'un modeste encrier qu'on devine surtout grâce à la plume d'oie fichée dedans. Au premier plan, une serviette dans un rond, a la rigidité particulière aux *linges* de Cézanne; enfin une poivrière en bois et deux grosses pommes ocre jaune, grassement peintes reposent, comme tout le reste, sur une grande malle grise à fermoir.

Le fond, en haut, est du noir pur.

Baptisée par le docteur Gachet, les « accessoires de Cézanne », cette nature morte fut peinte non à la maison mais chez Cézanne et brossée — par surcroît — sur un épouvantable carton, spongieux, effrité, que l'humidité des murs d'Auvers n'a pas épargné.

Malgré le grand intérêt de conserver un tel spécimen dans son intégralité, il a fallu procéder à un enlevage : c'est aujourd'hui une toile saine et robuste, très représentative de la période ancienne, un peu sombre mais de technique solide, sans lacune, bien terminée, énergique.

Naturellement Cézanne remporta ses accessoires, sauf le plâtre qu'il donna au docteur... ainsi que les deux morceaux.

Ceux-ci, retrouvés et identifiés longtemps après, ont pu être recollés, la photographie montre ainsi un médaillon entier [1].

Quant à l'effigie c'est un portrait de *Philippe Solari* par lui-même; il est daté : 1870.

On voit au Louvre, dans la collection Camondo un beau *Bouquet de Dahlias* dans un *Vase de Delft*, faïence blanche à décors bleus, grandeur originale.

Le docteur Gachet se préparait à peindre ces fleurs lorsque survint Cézanne; cette fois il n'en fut pas de même que pour certains paysages où les deux amis traitèrent le même motif : le docteur céda la place.

Cézanne se servit encore à la maison d'un autre *Delft* beaucoup plus *petit*, également blanc à ramages bleus, qui porte le monogramme de Van Echorn, un décorateur hollandais du XVII^e siècle.

Il avait projeté de faire avec ce vase toute une série de bouquets; pour tenter de les

---

1. Ils figurent aujourd'hui au Musée de l'Impressionnisme (donation Paul Gachet, novembre 1951).

1. Donné au Musée de l'Impressionnisme (novembre 1951).

BOUQUET DE DAHLIAS DANS UN VASE DE DELFT (1873)
(Le grand Delft.) *Musée du Louvre*

NATURE MORTE AU VASE D'URBINO
Esquisse (1873)

« enlever » et de réagir, ainsi que le lui conseillait le docteur, contre les lenteurs forcément accrues par les grandes toiles, il avait décidé de les faire moins importants que le précédent.

Il semble qu'il n'en ait fait que trois : tous trois exceptionnellement clairs, solides, complets, terminés et même... signés!

La plus petite toile, un N° 6, est longtemps restée à Auvers dans la maison où elle est née [2]. La seconde était à Pontoise, chez Rondest, l'épicier, fournisseur de Pissarro et de Cézanne. La troisième figura sous le N° 31 à l'Exposition Cézanne, à l'Orangerie, en 1936.

A cette même Exposition les visiteurs ont pu admirer une magistrale et très curieuse *Nature morte* (N° 30 du catalogue) appartenant à Mme Jacques Doucet.

Elle fut peinte à Auvers, en 1873.

Il est facile de reconnaître sur la photo les objets choisis par Cézanne dans « l'arsenal » du docteur : un *pot de grès*, cloisonné d'émail bleu, un *verre flamand* qui pourrait bien être vénitien de style, un *couteau* plusieurs fois emprunté; une *tapisserie* genre « verdure » qui figure au fond et à droite dans la photographie.

2. Donnée au Musée de l'Impressionnisme (novembre 1951).

NATURE MORTE AU VASE D'URBINO (1873)

Nous retrouverons le verre mis à contribution par Van Gogh. Quant à la table dont Cézanne a traduit la couleur par une teinte rosâtre, elle était rouge (minium) comme celle à laquelle s'assirent Cézanne, lui-même, Guillaumin, Pissarro et Vincent pour déjeuner en plein air, Vincent l'a peinte au vermillon pur dans un des portraits du docteur Gachet mais, comme Cézanne, il lui a donné une teinte rouge passé dans *Roses et Anémones*.

Avant de quitter les fleurs, il nous faut encore mentionner une nature morte, celle où se voit la cruche en grès gris à décors bleus, dont Cézanne a aussi esquissé la panse dans ce fameux croquis qui illustre si curieusement la « fabrication » des eaux-fortes, à Auvers, en 1873.

Ici, dans la peinture, elle figure entière et voisine ainsi qu'un pot brun pansu, avec un bouquet où deux dahlias, l'un rouge, l'autre jaune, donnent les seules notes gaies.

Malgré la présence des deux vases les fleurs sont tout simplement posées sur la table laquelle est recouverte d'une draperie bleuâtre à ramages bleus.

Ce tissu, dont Guillaumin s'est également servi vers la même époque, ne figure pas dans la photographie, pas plus que le pot brun cité plus haut, ni un tout petit vase qu'on voit dans un essai au pastel par Cézanne.

Par contre la draperie sur laquelle se profile le médaillon de Solari est un morceau d'andrinople encore utilisé comme dessus de table et qui a suggéré à Cézanne le fond rouge d'une nature morte, *Gibier*, peinte sur carton puis transposée sur toile.

Tout à fait à gauche, dans la photographie, est une faïence italienne, aux jaunes et bleus merveilleux : on comprend qu'ils aient tenté Cézanne.

La première composition *Nature morte au Vase d'Urbino*[1] est restée à l'état d'*esquisse*.

Elle est de ce fait très instructive montrant une phase du travail de Cézanne, due à un abandon accidentel et non à l'arrêt volontaire d'une ébauche considérée comme suffisamment terminée.

Elle présente une mise en place au fusain et la façon de masser, également partout, les teintes préparatoires.

Le vase (côté fleur ou arabesques) y occupe le milieu d'une toile de 10, environné de deux pommes, trois poires et une tomate, le tout posé sur un linge blanchâtre.

La seconde *Nature morte au Vase d'Urbino* est terminée. Le vase, en légère perspective cavalière, présente, en plus de la fleur, une partie du médaillon qui le décore; il n'y a plus sur le linge que deux poires, deux pommes et la tomate, mais tous les fruits sont cantonnés du même côté, à gauche du vase.

Voici pour terminer, en ce qui concerne Cézanne, une pièce infiniment curieuse : une palette dont il se servit, non pas la palette propre et brillante, aux couleurs soigneusement posées, ordonnées comme pour la parade plus que pour le travail, mais une palette *nature*, désordonnée et *sale*, de laquelle sortirent sûrement plusieurs œuvres *propres*.

En tant que matériel, elle ne lui appartint jamais : le docteur Gachet s'en servait lorsque sous prétexte d'explication, le maître la lui prit des mains pour *appuyer* sa démonstration.

Naturellement, il n'y trouva point ses couleurs habituelles et dut compléter et surcharger à sa façon, il continua la séance, puis, toujours sans la nettoyer, il s'en servit à maintes reprises, les mélanges ayant chaque fois acquis une consistance suffisante pour en supporter d'autres.

Il épuisa ainsi la moitié inférieure de la surface jusqu'au bord du trou du pouce.

Dans la partie supérieure les couleurs sombres sont si confuses qu'il est presque impossible de les définir; elles forment, surtout au centre, un amas rugueux où l'on peut cependant distinguer le noir, l'ocre rouge, la terre de sienne, l'ocre jaune, le bleu de Prusse, l'outremer, puis le vermillon, le blanc, le chrome clair, le cadmium, la terre verte et le vert émeraude, mais c'est surtout en bas, dans la partie réservée aux mélanges, qu'on retrouve les teintes caractéristiques de Cézanne : tons violacés, ocreux, bleutés, noirs et bruns.

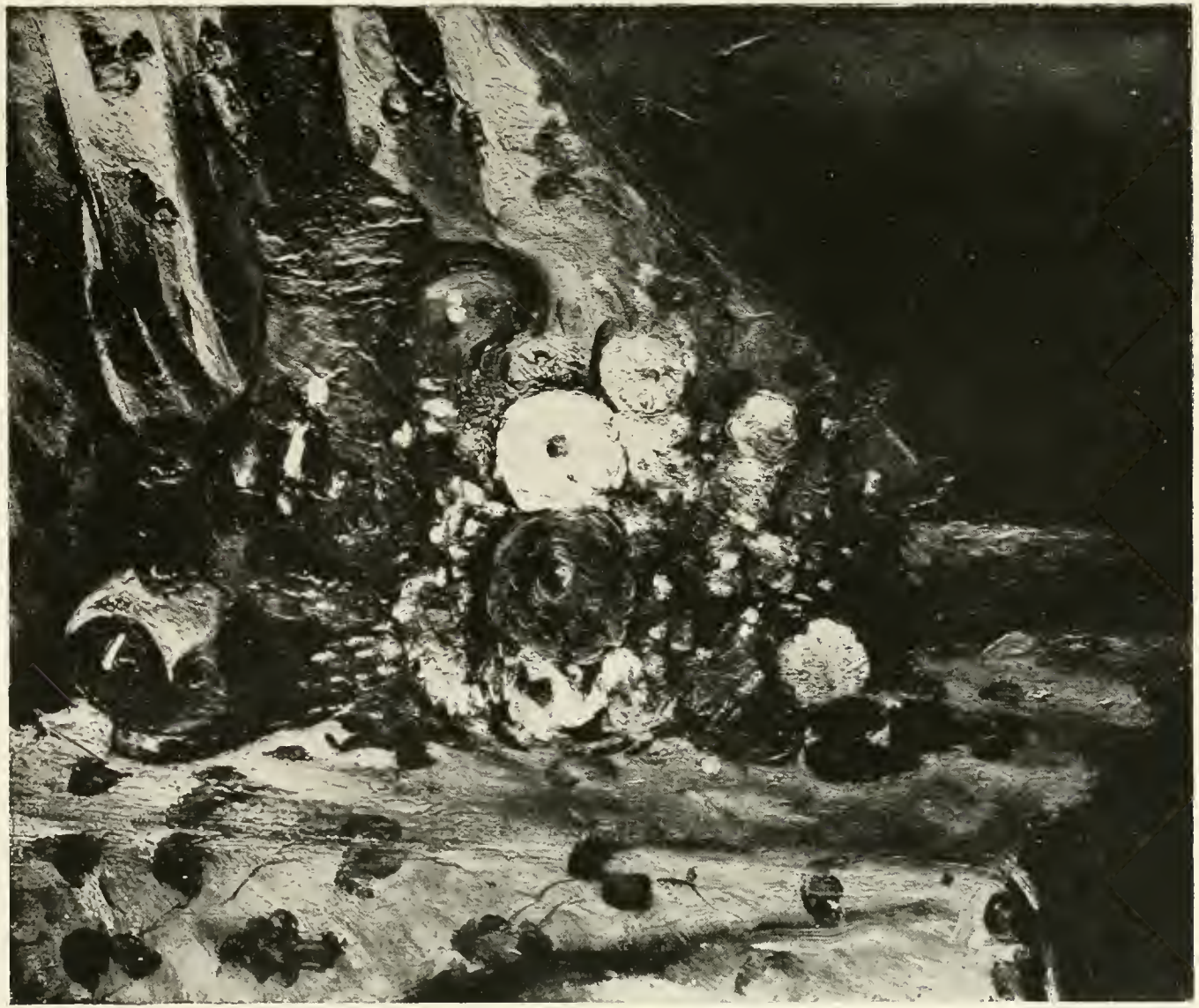
Bien qu'ils ne figurent pas dans la photo, nous mentionnerons quelques tubes de couleurs : rouge de Venise, brun rouge, bleu de Prusse et noir donnés par Cézanne au docteur Gachet, ainsi qu'un chevalet de campagne.

Et maintenant, à Vincent!

Bien qu'il ait constaté que chez Gachet « *pour arranger des fleurs ou des natures mortes, il y aurait toujours de quoi* », Vincent n'a guère utilisé les matériaux auxquels il fait allusion.

Il connaissait à peu près les toiles peintes à la maison par Cézanne et pouvait voir à côté

1. Nous maintenons ici l'appellation qui depuis quatre-vingts ans désigne la peinture de Cézanne; quant à la faïence — au dire des connaisseurs — elle n'est pas d'Urbino, mais probablement de Trapani ou de Caltagirone, en Sicile.



BOUQUET AU DALHIA JAUNE (1873)

les objets dont il s'était servi mais, grisé de lumière, il ne rêvait que travail au-dehors... où il ne fit, d'ailleurs, que quelques natures mortes.

A défaut de modèle vivant, il donnait la préférence au paysage et prit, à la maison, deux vues du jardin.

Il campait volontiers ses figures et ses fleurs en plein air, si bien que l'atelier ne lui fut presque d'aucun secours.

C'est dans la cour d'Auvers qu'il fit poser le docteur Gachet, mais c'est dans le salon qu'il brossa *Mademoiselle Gachet au piano*; il ne fallait évidemment pas penser sortir l'instrument; il fut seulement mis en lumière pour — finalement — ne jouer qu'un très petit rôle dans la composition.

C'est un piano droit de forme ancienne, que la photographie ne montre pas; par contre, nous voyons la palette dont Vincent se servit pour peindre, en partie, cette belle toile : encore une palette qui appartenait au docteur Gachet, lequel — ceci soit dit en passant — en possédait une bonne douzaine, de formes et de dimensions variées.

Celle-ci, rectangulaire comme celle de Cézanne, ne se plie pas. Elle est également pleine de mélanges sur toute sa surface : les dépôts de couleurs pures se trouvant plutôt sur l'autre palette : celle de Vincent, qui servit plus particulièrement pour la figure.

Il n'est pas constant qu'on puisse dire : *telle palette, tel maître*, mais ici, on peut affirmer que *la palette c'est le tableau*, ou tout au moins, une bonne partie du tableau, car, sauf le rose de la robe et des chairs, le brun du piano, on trouve toutes les teintes du fond; « ... le mur dans le fond vert avec un point orangé, le tapis rouge avec un point vert... » et la laque géranium de la ceinture, et le bleu de Prusse strié de blanc, etc... n'est-ce pas là comme une autre peinture?

Quelle différence avec la palette de Cézanne, mais aussi, quelle distance entre ces deux tempéraments qui n'ont de commun que l'originalité et l'envergure de leur talent de créateurs!

Les vieux « tubes » figurant à gauche, furent donnés, *comme échantillons*, au docteur Gachet, émerveillé par la fraîcheur de tons obtenue par Vincent.

L'un est précisément cette laque géranium qu'il employait si adroitement; les autres sont du chrome N° 2, de Tanguy ou de Tasset, fournisseurs habituels de Vincent qui les accusait, parfois non sans raison, de lui livrer de l'huile en guise de couleur.

Trois objets seulement, tirés de l'arsenal du docteur, furent reproduits par Vincent, encore deux ne figurent-ils qu'en un simple croquis au crayon : le pot d'étain et le verre à alvéoles, le même que Cézanne plaça, à demi rempli de vin, au centre de cette importante nature morte au pichet de grès avec poires, pommes et tomate.

Le troisième ustensile est un vase japonais en grès décoré, peint par Vincent avec des fleurs : *Roses et Anémones*, en plein air et sur la table rouge que l'on voit dans le portrait du docteur.

Petite, et de ce format carré si peu usité ordinairement, cette belle peinture ne mesure que cinquante centimètres de côté mais elle nous est particulièrement chère par le souvenir qu'elle représente : en me l'offrant, Théodore Van Gogh a voulu me marquer sa reconnaissance d'avoir passé à côté de Vincent la première nuit après sa blessure, du 27 au 28 juillet 1890.

Il est évident que quelques-uns des « souvenirs » qu'on voit ici — antérieurs à la période d'Auvers — sont moins directement précieux mais tous présentent un intérêt certain; tels le

PICHET, VERRE, FRUIT, COUTEAU, TAPISSERIE (1873)

*tambourin*[1] et l'affiche évoquant tous deux les amours et relations *délicates* de Vincent avec Agostina Segatori.

L'affiche *Au Tambourin* n'est qu'une des nombreuses feuilles sorties des ateliers Chéret et faisant partie des collections du docteur Gachet. Elle date de l'époque où la « maison » était située 27, rue de Richelieu, dans l'ancien « Bar Italien », tandis que le *tambourin* vient du boulevard de Clichy. Il décorait, avec pas mal d'autres, accrochés un peu partout, la salle où, durant l'été de 1887, quelques toiles de Vincent furent pendues, ainsi que quelques autres d'Anquetin, de Lautrec, camarades de l'atelier Cormon.

Rue de Richelieu, la Segatori avait été persuadée, par ses amis du monde des arts, qu'elle réussirait beaucoup mieux à Montmartre, où les cabarets, tavernes et boîtes de toutes sortes *poussaient* alors *comme des champignons;* elle transféra donc son établissement boulevard de Clichy, dans l'ancien local de « La Butte ». Elle n'y trouva point la fortune escomptée... mais resta fidèle à la « Butte » : elle demeurait non loin de la place du Tertre et y mourut en 1910.

Elle avait été modèle à la Villa de France à Rome; mon ami Emile Bernard, qui l'a parfaitement connue, me confiait que même en ses dernières années, elle était encore très belle.

Il est certain, contrairement à une hypothèse émise, que ce n'est pas elle qui posa à Vincent les « nus » couchés qu'il fit à cette époque : Bernard a également connu la « pierreuse » *récoltée* par Vincent qui voulut bien consentir à poser pour lui.

Agostina Segatori avait pour principal ami un « costaud », beau garçon, le peintre suédois Auguste Hagborg, que les commensaux, bohèmes de Montmartre, comme de Specht, Hoschedé et autres « tambourineurs » connaissaient bien.

Mais les « officiels » boudaient beaucoup moins la Butte qu'on le pourrait croire; peut-être parce que l'important confrère pouvait leur faire, au Tambourin, les honneurs d'*un* logis.

Dans un journal du temps, on trouve cette *délicieuse* annonce :

> " Le Tambourin " — café, restaurant, 62 bd de Clichy. Collection de " tableaux de maîtres et tambourins signés des maîtres les plus connus : " Gérôme, Clairin, Henri Pille, B. Constant, etc. — Déjeuners - dîners - sou- " pers. "

La patronne — on le voit — connaissait du « Beau Monde ».

Et dire que quelque deux ans plus tard, à l'une des tables, Toulouse-Lautrec crayonnait le pastel qui représente Vincent!

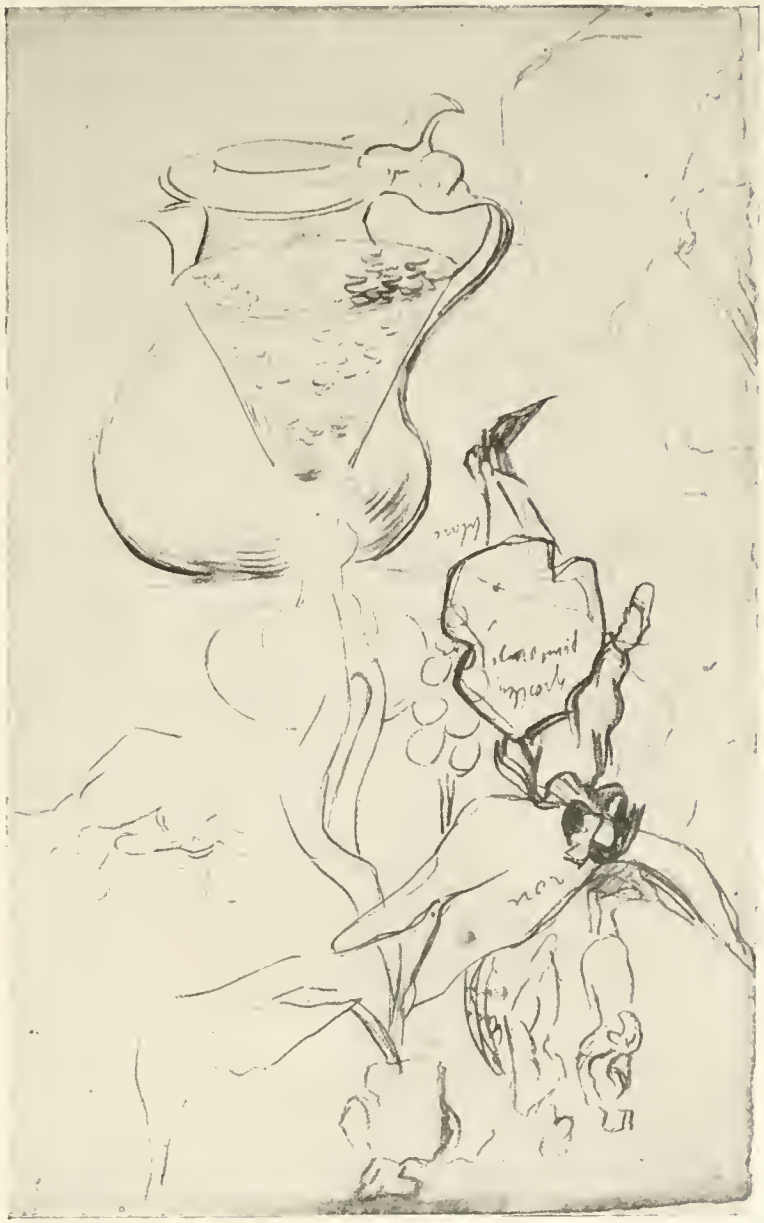
Quant aux tambourins mêmes, ils faisaient partie du mobilier d'exploitation; à côté des *maîtres les plus connus,* divers rapins, habitués de la maison, avaient plus ou moins gracieusement « peinturluré » toutes ces peaux, aussi Vincent se trouvait-il singulièrement « encadré » si l'on en juge par l'esquisse qu'on voit sur celui-ci, signé N. Tode, et daté 1886. Malheureusement ce ne sont pas là les traits d'Agostina Segatori, laquelle, lors de l'inauguration du « Tambourin », en 1885, était une plantureuse et belle personne.

Vincent a connu ces hommes-sandwich qu'on rencontrait sur les boulevards extérieurs portant au bout d'une perche un vaste tambourin, à deux parois, avec réclame et entre lesquelles était une lumière pour la publicité de nuit.

---

1. Le nom réel de cet instrument est tambour de basque.

LE VERRE ET LE POT D'ÉTAIN
*Musée du Louvre*



VAN GOGH. — CROQUIS (1890)

Tandis que chez Lisbonne, à la « Taverne du Bagne » les garçons étaient déguisés en forçats, chez la Segatori, les serveuses étaient costumées en Italiennes et tout... *tournait* au Tambourin.

Coquiot raconte que l'*incomparable timbale* était servie dans un récipient ayant la forme d'un *tambourin*, d'ailleurs représenté sur l'affiche, laquelle qualifie cette timbale de « Bolonaise » et la donne comme « brevetée ».

L'affiche annonce encore des *vins et liqueurs étrangers à prix réduits*, sans doute pour faire digérer la fameuse timbale qui coûte 5 fr. 50, 15 fr. et 30 fr... un plat que Vincent n'aurait jamais pu s'offrir... même avec pourboire *interdit*, lui qui, si souvent, au *vrai* Tambourin, paya d'une petite toile de fleurs les repas et amabilités qu'il devait à la compassion de la *buona signora italiana*.

Vincent, en ces derniers déplacements, *traînait* avec lui quelques bouquins : ses auteurs favoris, Hugo, Balzac, Dickens, Michelet ou... préférés : Zola, Flaubert, Maupassant, de Goncourt.

Les livres, il les lisait, les relisait parfois, mais ils lui servaient encore à d'autres fins : après s'être *repu* de leurs meilleurs *tableaux* il les mettait à contribution pour leur aspect extérieur de modestes brochures à couvertures multicolores, bien plus ordinairement jaune, de ce chrome N° 2 qu'il affectionne particulièrement.

Il en éparpille une fois un nombre respectable et les reproduit exclusivement : ce sont les *livres jaunes* des *Indépendants*, de 1888. Il avait écrit à Théo :

> " Je trouve très bien que tu mettes les livres aussi aux Indépendants,
> " faudra donner comme titre de cette étude : *Romans parisiens* [1]. "

Il composa ainsi près d'une demi-douzaine de toiles mais ne fut pas toujours aussi prodigue en « bouquins ». Il n'en mit qu'un sur le *Fauteuil de Gauguin* et l'*Annuaire de la Santé de Raspail* se trouva, une fois, en tête à tête, avec la bouteille de *Pernod*.

Vincent aimait qu'on partageât ses admirations : combien de fois s'enquiert-il de savoir si Théo a enfin lu *Madame Chrysanthème*... laquelle lui a dévoilé, à lui — une partie du Japon.

Au docteur Gachet, il avait apporté, pour qu'il les lise, *Germinie Lacerteux* et *Manette Salomon*; il les déposa sur la table rouge où s'appuyait le docteur; ils furent « portraicturés » en même temps que lui, d'ailleurs sans aucune relation avec ses goûts littéraires, tandis que la *Digitale* fut intentionnellement choisie comme emblème d'une spécialisation professionnelle : celle de certaines maladies du cœur.

Quelle suite eut cette lecture? Nous l'ignorons, mais elle encouragea Vincent à prêter, un peu plus tard, *la Fille Elisa*, et ce dernier bouquin est resté au docteur; c'est lui qu'on voit au premier plan de la photo; il a, depuis, été relié en toile noire, mais sa couvertrue *jaune*, chère à Vincent, est toujours à l'intérieur.

Revenons maintenant au pays de Mme Chrysanthème.

Voici d'abord un très modeste *Souvenir* symbolisant cependant l'une des plus grandes admirations de Vincent — vénération, devrait-on dire — pour un pays que, comme Lautrec,

---

1. N° 658 du Catalogue. — L'Exposition eut lieu au Pavillon de la Ville de Paris (Champs-Elysées) du 22 mars au 3 mai. Théo avait joint : *La Butte Montmartre* et *Derrière le Moulin de la Galette*.

VAN GOGH. — ROSES ET ANÉMONES (1890)

il n'a vu qu'à travers les « images » de ses propres artistes, dessinateurs et coloristes excellents et, comme lui, observateurs à imagination primesautière et puissante.

Ce sont les deux premières livraisons (mai et juin 1888) du *Japon artistique*, débuts d'un recueil de textes érudits signés de noms déjà bien sympathiques : Bing, Burty, Duret, Hayashi, de Goncourt, etc.

Vincent trouve cependant que :

> " Le texte du Japon de Bing est un peu sec et laisse à désirer, il dit qu'il
> " y a un grand art typique, mais s'il en donne quelques bribes, il ne donne pas
> " très bien à sentir le caractère de cet art. "

Il apprécie certainement mieux les illustrations :

> " J'ai mis dans ma chambre le fameux portrait d'homme, la gravure
> " sur bois que tu connais, une mandarine de Monorou (la grande planche de
> " l'album Bing), le brin d'herbe (du même album)... "

Il ne s'agit pas d'une « mandarine » mais d'une beauté célèbre de Yedo, Osoukoumo, peinte par un élève de Moronobu.

Qu'est devenue cette reproduction?

On ne sait. Elle n'a pas suivi le *brin d'herbe* qui, lui, est toujours là.

Au temps où naquit sa passion, ce sont des originaux que Vincent fixait aux murs de son *atelier*, rue des Images, à Anvers; à de simples reproductions il n'accordait pas indistinctement l'honneur de l'accrochage dans l'atelier d'Arles et celles restées dans les deux livraisons dont nous parlons ont été accidentées et tachées de couleurs et d'huile.

Dans la photo, tout à côté du *Japon artistique* se voit un cadre avec deux japonaises, des femmes ayant chacune un enfant.

Les sujets sont des « crépons » découpés mais fixés ensemble sur un fond doré. L'inscription que j'ai tracée à droite et en bas à gauche signifie que ces deux images *se trouvaient dans la chambre de Vincent, au moment de sa mort, à Anvers, en* 1890.

Elles me furent données par Théodore, en même temps que quelques autres feuilles de la collection de Vincent, qui n'ont pas trouvé place dans la photographie mais dont nous allons dire un mot.

Ce sont d'abord quatorze estampes représentant des héros de légende, des acteurs, etc., par des maîtres dont le plus connu est certainement Toyokuni, les autres sont signées Kunichica, Yoshitora et Yoshikazu.

En l'occurrence, la valeur des maîtres est secondaire : Vincent, à part quelques pièces connues — particulièrement des paysages, — ignorait jusqu'a un certain point, les merveilles de l'Ecole Ukioyé, la seule véritablement divulguée par l'estampe.

Logiquement et en dehors de toute idée spéculative, les bonnes épreuves pour lui étaient, avant tout, celles qui lui plaisaient par leur caractère documentaire, par leur dessin ou leur coloration.

Nous sommes loin d'un commerçant avisé ou d'un amateur spécialisé, à l'affût des épreuves princeps, ce qui n'empêcha pas Vincent de conseiller fortement à Théo de constituer un stock important de « crépons » de façon à se faire le placier de Bing.

En réalité, il distribuait *gracieusement* la majeure partie de sa *marchandise* et celle qu'il

LE VASE EN GRÈS JAPONAIS
*Musée du Louvre*

gardait n'avait surtout malgré tous ses calculs, qu'une valeur décorative et instructive : l'assemblage de caractères japonais qu'il a répartis autour de ses copies d'Hiroshighé, les estampes qu'il a distribuées dans des fonds de portraits comme celui de Tanguy et le sien donnent une idée de l'importance qu'il attache au côté décoratif pur... mais ceci est un autre chapitre.

Aujourd'hui, ces modestes mais précieuses estampes, « religieusement » montées, par mes soins, sur un merveilleux papier japonais ancien, précédées de deux préfaces en japonais, d'explications en français, hollandais et allemand entièrement écrites au pinceau, constituent un recueil unique, présenté en un style franco-japonais, à couverture jaune et bleue : Gogh no omo i dé. — Souvenir de Van Gogh.

C'est pour moi, l'incarnation de cette admiration totale de Vincent, pour un art qui eut sur son « métier à lui », une influence considérable, bien autrement quintessenciée que chez tous ses prédécesseurs impressionnistes : Vincent est vraiment un parent authentique des artistes nippons.

Chose extraordinaire, il prétendait que les Japonais se servent pour dessiner de *plumes* en roseau et en bambou; or, ils n'ont jamais employé ni l'un ni l'autre.

Personnellement, il fit surtout usage de roseaux taillés, dans ses débuts, en Hollande, puis dans le Midi où il pouvait s'en procurer facilement.

Il n'ignorait pas qu'au Japon le bambou est une sorte de « bienfaiteur national »; c'est le bois de première nécessité avec lequel on fait de tout, même des cure-dents... mais... pas de *pinceaux*!

En somme c'est à une méprise et à son enthousiasme pour ce qui touche à l'art japonais qu'on doit l'essai du bambou comme plume à dessin.

Les traits d'encre soulignant la mine de plomb dans un dessin — d'après nature — fait à Auvers, *la Ferme du père Eloi*, sont obtenus à l'aide de cet ustensile, malheureusement, l'encre ordinaire, substituée à l'encre de Chine, a passé à la lumière.

Selon sa méthode habituelle, Vincent donna, au docteur Gachet, « l'instrument » et *cette démonstration de la manière de s'en servir!* Dans la photo, trois spécimens se voient, à droite, à côté de *la Fille Elisa*.

Le 25 mai 1890, dimanche de la Pentecôte, Vincent, pour la première fois, déjeuna à la maison : on fit alors réellement connaissance.

La conversation, tronquée à sa précédente visite, fut reprise et étendue, maintes questions furent envisagées entre autres celle de l'estampe. Elle captait le médecin plus encore que le peintre lequel, cependant, n'en avait jamais abandonné l'idée depuis le temps déjà lointain où, en Hollande, il avait dessiné ses lithos : seules des circonstances favorables avaient manqué à la réalisation.

En ce domaine — comme en médecine d'ailleurs — il était difficile, avec le docteur, de s'en tenir aux seules paroles, il fallait toujours en arriver aux actes : dans la maison, peintre, graveur, sculpteur, voire même musicien, pouvait, séance tenante, exercer son talent, les matériaux étaient à sa disposition; il ne tenait qu'à l'artiste de faire un chef-d'œuvre.

Aussi après le déjeuner en plein air, dans la cour, une fois les pipes allumées, une *pointe* et un cuivre vernis furent mis entre les mains de Vincent, qui accepta d'enthousiasme, son nouvel ami *comme motif*.

Sitôt tracé, *le dessin* fut *mordu* — sous l'œil de Van Ryssel — comme, dix-sept ans auparavant, l'avaient été ceux de Cézanne.

Ainsi naquit l'*Homme à la pipe*, la seule eau-forte de Van Gogh.

L'opération n'était pas terminée : l'impression devait encore davantage amuser Vincent. Il tira illico quelques épreuves qui *vinrent boueuses*, faute d'essuyage.

PLACARD PUBLICITAIRE DU " TAMBOURIN "
PARU DANS LE JOURNAL " LE CHAT NOIR "

Lui-même les trouva « un peu sales », trop noires, et accepta volontiers d'en tirer en *sanguine*; dans cette voie, il fallait s'attendre à ce qui arriva : d'autres couleurs furent essayées : ocre jaune, ocre rouge, gris, verdâtre, orangé; toutes lui plaisaient infiniment par leur diversité.

Vincent était ravi et ne parlait que de continuer l'estampe, surtout pour reproduire certaines de ses toiles.

Hélas! Absorbé par ses pinceaux, il ne put reprendre la pointe : le fameux *essai* est resté unique!

La planche a beaucoup *tiré* du vivant du docteur Gachet qui distribua largement les épreuves pour répondre au désir de Vincent de diffuser ses œuvres; nous avons continué avec plus d'ampleur encore, dotant d'abord certains musées, distribuant surtout aux artistes nippons, jusqu'au jour où les marchands s'en mêlèrent.

L'épreuve ancienne, donnée à mon ami Loys Delteil, atteignit à sa vente, la somme de deux mille francs.

Le « cuivre » usé, ne tire plus depuis longtemps; c'est une planche de 0,183 sur 0,151 qui ne figure pas dans la photo, mais qui n'en est pas moins un très précieux souvenir [1].

Ce mémorable dimanche est encore marqué d'un autre souvenir également curieux : le fascicule N° 1 (janvier 1890) du *Mercure de France*, contenant l'article d'Albert Aurier : « Les Isolés — Vincent Van Gogh », le seul article publié de son vivant, et envoyé par Théo à son frère, à Saint-Rémy.

Parmi beaucoup d'appréciations justes et d'éloges mérités existent ces éternelles et fausses comparaisons tendant à prouver ici que les maîtres hollandais anciens, poncifs et très « bourgeois » sont bien les authentiques ancêtres de cet artiste nouveau en tout et qui semble ne devoir être rattaché à leur lignée que pour mieux montrer combien il s'en écarte; paradoxe évidemment mais dit en phrases extraordinaires, d'intention excellente.

Quel contraste avec la modeste réponse de Vincent s'évertuant à démontrer que ses qualités de couleurs, il en est redevable à Monticelli, et qu'il doit le reste à Gauguin.

Aurier, malgré son style parfois « décadent », avait, en général, le mérite d'un critique convaincu, dans le cas présent il eut celui, plus grand encore, d'oser parler le premier de l'illustre *Inconnu*. Il est, avec Julien Leclercq, parmi les premiers admirateurs; tous deux ont droit à notre considération.

Après une telle liste d'impressionnants souvenirs, souhaitons que le lecteur partage notre émotion, sans quoi nous n'aurons dressé qu'une énumération sèche, froide d'objets quelconques, inanimés, presque sans valeur.

Que chacun, au contraire, se recueille un instant, qu'il réfléchisse à ce que représentent ces accessoires dans la vie intellectuelle d'un homme, d'un artiste; qu'il songe au prix inestimable qu'ils acquièrent exclusivement par notre vénération; qu'il sente qu'une force, une persévérance, une pensée à dominé ces matériaux; qu'il y voie enfin, une manifestation même infime, de trois vies extraordinaires, de trois existences notables qui ont à jamais marqué leur place parmi les cerveaux humains : Cézanne, Gachet, Van Gogh.

Et celui-là ne sera pas que l'amateur banal de leur peinture mais l'admirateur compréhensif, le véritable ami de *ces hommes*.

---

1. Donation du cuivre de l'estampe au Musée de l'Impressionnisme (novembre 1951).

Dans l'ambiance que nous nous sommes efforcé de créer, il nous reste à citer non plus seulement un pieux souvenir, mais de véritables reliques de Van Gogh.

Lorsqu'en 1905 on dut procéder, au cimetière d'Auvers, à l'exhumation des restes de Vincent, la concession de quinze ans étant expirée, le docteur Gachet, qui assistait notre vénérée amie, Mme Van Gogh, préleva parmi les ossements du robuste squelette une *touffe* de racines des arbustes plantés sur cette première sépulture.

Le fusain avait poussé et ses radicelles s'étaient propagées en profondeur particulièrement à l'emplacement de la cage thoracique, parmi les côtes affaissées. Pieusement, le docteur plaça ce chevelu dans une enveloppe sur laquelle on déchiffre encore son écriture :

Vincent Van Gogh
*Radices prof. de corpore mortuo*

J'ai ajouté : 13 juin 1905.

Dans le nouveau cercueil les ossements furent rangés dans leur position respective, tandis que le docteur considérait le crâne énorme, aux pommettes et arcades sourcillières proéminentes. Nous rééditions involontairement la scène des fossoyeurs d'*Hamlet*, et Delacroix, présent, n'eut pas été moins tragiquement inspiré qu'autrefois pour ses dramatiques compositions.

Moi-même (je l'écris pour la première fois) plaçai la tête en haut de la bière qui — après quelques minutes de recueillement — fut fermée et inhumée à la place actuelle.

Depuis la disparition de mon père, j'ai tenu, ainsi que je l'ai promis à Mme Van Gogh, à ce qu'aucune main mercenaire ne prenne part à l'entretien de la double sépulture : des mains qui ont tenu le crâne de Vincent, n'étaient-elles pas les plus indiquées pour ce soin?

S'il s'est trouvé quelqu'un assez mal informé pour ne pas l'apprécier, c'est regrettable : le devoir est sacré et j'espère le remplir jusqu'au bout.

ACHEVÉ D'IMPRIMER
POUR " LES BEAUX-ARTS "
LE TRENTE JUILLET MCMLIII
SUR LES PRESSES DES ÉTABLISSEMENTS BUSSON
A PARIS

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

ND
553
C33G28

Gachet, Paul
Souvenirs de Cézanne et de
van Gogh à Auvers